

Begoña Souviron López

Universidad de Málaga

Salvador Dalí: El hijo de Guillermo Tell

Salvador Dalí es un profundo conocedor del lenguaje del mito y sabe que, a través de la metamorfosis y la repetición, los relatos ofrecen siempre un sentido verdadero que, sin embargo, cuando se revela mediante tropos dotan a la expresión de una verdad negativa en términos de Levi Strauss. Es lo que sucede en su adaptación del mito histórico de Guillermo Tell cuando interpreta la historia del cuadillo del Rütli desde la óptica del hijo.

El objeto de análisis del mito es descubrir, a través de la información que proporciona, la significación inconsciente: su lógica interna. Mito y literatura son lenguajes que usa el hombre para expresar su pensamiento, por eso el antropólogo estructuralista propuso examinar la relación que había entre ambos.

En el caso de la pintura la iconografía ocupa el lugar otorgado a la Literatura que desde la escuela de Aby Warburg<sup>1</sup> propone el estudio de las imágenes, las relaciones que establecen sus elementos y las que ellas mismas observan, a lo largo del tiempo y el espacio, dentro de la representación figurativa,.

Erwin Panofsky<sup>2</sup> ha profundizado en las relaciones que mantienen dentro de la obra de arte su contenido, ya sea latente o manifiesto, con las formas

---

<sup>1</sup> Seguimos sus planteamientos a través de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza, 1999, págs. 207 y 529.

<sup>2</sup> Erwin Panofsky, “Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance”, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln, Dumont, 1975.

que lo materializan. La obra puede significar de diferente manera, por lo que en sí representa o por la forma que adopta para representar: lo denotado y lo connotado, lo percibido en una primera impresión y lo que es aprehendido de manera consciente; todo ello sin olvidar su condición de constructo social por lo que se debe al contexto donde se produjo.

En nuestros días, Juan Antonio Ramírez<sup>3</sup> se refiere a la “sospecha”, guiño de complicidad<sup>4</sup> de la iconografía de Dalí a la iconología la escuela de Warburg, manteniendo que la primera no habría llegado a integrar ese principio de autocorrección propio de los postulados que propugnaba el segundo. En cualquier caso pienso que no cabe plantear el método daliniano como accidental y menos alegar carencia de control en sus creaciones. Precisamente su método es concebido no sólo como paranoico, a la búsqueda de todas las posibles conexiones que la obra pueda tener en el pasado, sino como crítico a través de su dimensión proyectiva.

La bahía de Portlligat es el cronotopo de su iconografía. En esta superficie especulativa por antonomasia el artista recrea su obra con la fuerza de la persistencia de la Memoria. Más allá de las leyes de la lógica, Dalí infunde energía vital a la naturaleza muerta: los relojes se derriten y las pétreas estructuras se humanizan para conseguir una reepitelización surreal del tejido corroído por el paso del tiempo. Como si de una nueva Génesis se tratara la imagen/verbo encarna, se genera, se degrada y destruye, en función de un nuevo principio activo surreal y fecundante.

---

<sup>3</sup> Juan Antonio Ramírez, “Iconografía e Iconología”, en Valeriano Bozal, (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II, Madrid, 2002, págs. 293-310

<sup>4</sup> Ibidem, pág. 305.

La obra de Dalí abarca un vasto y revolucionario campo de interreferencialidad literaria e iconográfica; nada escapa a su agudeza e ingenio. Una y otra vez con una fuerza que trasciende las dimensiones de espacio y tiempo sus imágenes de ruinas antropomórficas remiten a las solitarias y melancólicas fantasmagorías de *La isla de los muertos*, de Böcklin y a la intemporal Arcadia.

Como el alquimista, en un proceso sorprendente de interpretación de la psicología de las profundidades, el artista alumbra las imágenes y en sus operaciones transforma la materia y el proceso de figuración que ha dado lugar a sus formas, incluyendo el modo de recepción e interpretación de las mismas. Se ha hablado de una anamorfosis, operación desfigurativa para que se evidencie la metamorfosis material según el objetivo desde donde se contempla. Los tópicos culturales son presentados en carne viva y al pintor no le importa que pierdan en sustancia para conseguir un mayor impacto visual. Vida latente y sustancia onírica surgen representadas a través de símbolos de la infancia en una declarada intención de reescribir e interpretar la realidad desde sus orígenes.

Un “mind-map” que reúna las referencias iconográficas clásicas dalinianas desde la Edad Media al Romanticismo y las Vanguardias podría acercarse a la idea original de Salvador Dalí de realizar una historia de los pintores surrealista. Tanto Durero como Arnold Böcklin, Caspar David Friedrich y Giorgio de Chirico fueron referentes absolutos para la construcción del paisaje metafísico configurado entre los dos principios de *Cenicitas* y *Cadaqués*<sup>5</sup> como cronotopo de la Melancolía. Allí la ciudad sumergida se

---

<sup>5</sup> Helmut Oehlers, “Figur und Raum in den Werken von Max Ernst, Dalí und Paul Delvaux, zwischen 1925 und 1936”, *Europäische Hochschulschriften*, Frankfurt, 1986, Peter Lang.

convertiría en los años de la eclosión surrealista en la imagen del subconsciente presto a ser descubierto<sup>6</sup>.

Como han advertido los estudiosos de la obra daliniana, las ruinas románticas de Böcklin o los paisajes de Caspar David Friedrich se actualizaron en los escenarios metafísicos de Chirico y en las ruinas antropomórficas de Salvador Dalí.

Náyades y centauros de Böcklin, criaturas de la Hybris que proliferan en las imágenes de fin de siglo, vuelven a sembrar la imaginación surreal como sucede en el cuadro de *La pesca del atún*, donde la lucha entre el hombre y el animal hace que sus naturalezas se metamorfoseen con inusitada violencia.

Referentes elementales del arte daliniano son las fuentes clásicas greco-romanas y la tradición iconográfica medieval y renacentista. Así, por ejemplo, el problema XXX de Aristóteles, planteado sobre el individuo melancólico, sobresaliente en muchos campos y predispuesto a la creación, o las representaciones medievales de las Artes Liberales, que luego hallaron en el grabado de Durero *Melancolía I* su materialización simbólica, aparecen reelaborados en la pintura de Salvador Dalí, que inventa a partir de ellas su Teoría del mueble alimento<sup>7</sup>.

Castración, amputación o androginia cobraban protagonismo en el movimiento Dada como instancias de secesión de la simetría en representaciones figurativas y collages donde predomina el sarcasmo frente

---

<sup>6</sup> Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1988, pág. 63.

<sup>7</sup> Ibidem, pág. 295.

a la visión del niño. Esa es la perspectiva adoptada por Salvador Dalí en la serie de dibujos realizados para la película *Moontide* o en su gran obra de 1940, *El rostro de la guerra*, enmarcada dentro de la tradición figurativa de lo monstruoso y gigantesco, que va de Brueghel y Arcimboldo a Goya y de Böcklin a Otto Dix.

En *Mis plazas fuertes* el pintor de Figueres hacía alusión a las *Confesiones* de San Agustín, cuando proponía que las imágenes de la irracionalidad concreta eran las más desconocidas. Dalí entendió que había una necesidad de materialización del mundo delirante y, para cubrirla, propuso la estructura activa y sistemática de la paranoia.

Consustancial al mismo proceso delirante, capaz de objetivar a posteriori gracias a la intervención crítica, la Paranoia actuaba como líquido revelador de imágenes, asociaciones, coherencias ya existentes en el minuto mismo en el que se había producido el delirio, dotándolas de objetividad material manifiesta. El mecanismo de la paranoia era capaz de producir el chispazo, objetivando concepciones cuyas motivaciones radicaban en la compulsión interior, lo que permitiría a Dalí confrontar dialécticamente delirio y realidad. La idea delirante, que aparece como descarga fantasmática desde el subconsciente, se aproxima a determinados objetos obsesionantes que comportan una proyección de la misma. Así, en la creación de Dalí, la noción de escultura se vincula a la de fósil, actuando como impulso en cada nuevo fenómeno delirante. Sus formas enormes, a la medida de los grandes dramas que vive el inconsciente humano, hacen aflorar la magnitud de las emociones y pulsiones desde la estructura profunda de la psique, revelándose en actitudes y conductas que responden a atavismos ancestrales.

---

La particular visión daliniana de la neurosis familiar y el descontento que sufrió al verse expulsado de la casa del padre cuando trabó relación con Gala, la esposa de Paul Éluard, llevan a Dalí a identificarse con el hijo de Guillermo Tell, un niño expuesto a las iras del padre.

Probablemente Dalí tenía ya ese carácter de huérfano o criatura desvalida que llevó a su amigo Federico García Lorca a llamarle “Hijito mío” en una de las cartas enviadas por el poeta granadino a Cadaqués. Dalí, necesitado de protección, pinta el rostro del poeta en la playa y su rostro aparece fundido en la espalda de la nodriza que era protagonista de *El Destete del mueble alimento*. Parece que el joven Dalí había identificado su amor imposible con el amor de la madre muerta, haciendo confluir sus imágenes en el objeto narcisista que la sustituyó.

El joven, víctima de un padre dictador, se rebela ante todos aquellos que considera “grandes dictadores o grandes paranoicos” que, como André Breton, deseaban imponer su orden y, en un acto digno de los hijos de Saturno, asume la tarea de “matar al Padre”, empezando por independizarse económicamente de su caja de caudales.

Desde 1929 aparece el motivo Guillermo Tell, uno de los temas recurrentes durante la siguiente década en *La vejez de Guillermo Tell*, *Memorias de la mujer niña*, *El enigma de Guillermo Tell*, *Monumento imperial a la mujer niña*, *Los primeros días de la primavera*, *Los placeres iluminados*, *El nacimiento de los deseos líquidos*, *Guillermo Tell* y *Gradiva*, entre otros. El asunto es elaborado de nuevo en relación con los héroes de las leyendas medievales para los libretos y escenografía de los ballets rusos. El pintor, en una labor de síntesis insuperable, confiere a todos esos núcleos semiológicos una impronta iconográfica particular actualizada en las

metamorfosis de su método paranoico cuando emprende el análisis de “el mito trágico” de *El Angelus* de Millet.

Pero lo más impactante es apreciar la soberanía y originalidad de Dalí a la hora de recrear el universo poético de Isidore Ducase, conocido por el seudónimo Conde de Lautreamont, en una serie de ilustraciones y grabados que realizó el pintor para la edición de Albert Skira de *Los cantos de Maldoror*. Allí el artista abordaba esa escandalosa fantasía literaria, tan bella como cruel, y mostraba una habilidad inusitada para seguir el destino del antihéroe identificando las trágicas estaciones de su peregrinaje como una radical rebelión ante la dictadura del Creador.

El tintero y la langosta se consolidaron como símbolo del conflicto paterno-filial dentro de un ámbito figurativo determinado lingüísticamente por *el encuentro fortuito entre la máquina de coser y el paraguas*, metáfora surrealista del poeta maldito que iluminaría luego al pintor para vencer en su empresa triunfal: *El hijo de Guillermo Tell*<sup>8</sup>.

Dalí articula figurativamente una nueva teoría del conocimiento con categorías originales como la de los seres objetos, los objetos de funcionamiento simbólico, los objetos pedestal o los objetos psicoatmósfericos anamórficos. Reflexionando sobre estas dos últimas categorías de objetos encontramos la prueba más evidente de su lógica interna, llevada hasta las últimas consecuencias.

---

<sup>8</sup> En el catálogo de la exposición *Salvador Dalí. Obra gráfica. Los ciclos literarios*, comisariada por Ignacio Gómez de Liaño en 1982, descubrí dos imágenes que hoy al verlas de nuevo me reafirman en aquellas intuiciones, son las ilustraciones nº 3 de *Los Cantos de Maldoror* en las aparece la calavera anamórfica devorando al piano de cola ante la mirada de ¿Guillermo Tell y su hijo?, y la ilustración nº 13 de dos calaveras anamórficas que aparecen en su ensayo sobre *El Angelus*.

Descubierto en la base del cuadro *Los Embajadores* de Hans Holbein un posible objeto pedestal, que sería la calavera anamórfica – conocida como hueso de sepia-. Dalí reconoce en ella un objeto capaz de arrasar con cualquier dimensión de espacio y tiempo, de salirse del marco y avanzar “psicoatmosféricamente” hasta aterrizar en las propias ilustraciones dalinianas de *Los Cantos de Maldoror*, inspiradas en *El Angelus* de Millet. Allí la calavera es observada atentamente por Guillermo Tell y su hijo, mientras en otra de esas ilustraciones, por el poder operativo de la metonimia, se confunde la dentadura de la clavera- la muerte- con las teclas de un piano de cola.

Guillermo Tell, Napoleón, Lenin, Freud, el notario de Figueras y el propio Dalí son grandes dictadores, pero también grandes masturbadores, productores de sustancia ideológica, déspotas y conquistadores. Por supuesto Picasso cae también dentro de este ámbito de referencias porque encarnaba una de las variantes de la figura paterna. De hecho, el ampurdanés afirma que el ojo del maestro malagueño era su criterio y lo admiraba como el portador de la manzana debía mirar a Guillermo Tell cuando le apuntaba, aunque a su parecer el pintor malagueño probablemente siempre apuntaría más a la manzana (¿de Cezanne? se pregunta) que no a su cabeza. Picasso nunca le hizo demasiado caso, consciente de que era la otra cara del mito de la vanguardia, sin embargo le prestó dinero para que se fuera a América.

Cuando muere su padre, Dalí declara que él era el hijo de Guillermo Tell, quien había transformado en oro de ley la manzana de ambivalencia caníbal, que sus padres, André Breton y Pablo Picasso, habían emplazado en peligroso equilibrio sobre su cabeza.

---



Salvador Dalí pudo atisbar la caída de los sistemas socialistas, un mundo sin fronteras comerciales, la globalización y explosión de los nuevos mercados en la que hoy nos hallamos inmersos, la fuerza imperecedera y letal a la vez de la energía atómica, pero insistió en enarbolar el estandarte de la creatividad, el espíritu del genio creador, y esa fue su doctrina, como lo demuestra en aquellas telas en las que se representa como abanderado en su particular conquista del nuevo mundo bajo la protección divina de Gala, cuyo referente clásico se halla en las marinas de Caspar David Friedrich.

En la cosmogonía daliniana la mujer forma parte de la gran verdad mítica ya que accede con mayor facilidad que el hombre a un estado de hiperconciencia en el que se producen momentos privilegiados de intuición que iluminan verdades ocultas. De ahí la importancia que adquiere Gala, “la que avanza”, su mujer y musa, la que infunde energía a su pensamiento figurativo,

Con esta nueva razón paranoica y crítica Dalí es capaz de hacer valer la actitud del Superhombre, de liberarnos de la Culpa, de la gran patraña del Génesis, el Sacrificio, la Redención y todas sus consecuencias. Frente al gran paranoico Saturno, devorador de sus criaturas, se eleva poderosa y bella la Paranoia que con su método ayudará a Dalí, nuevo hijo de Guillermo Tell, a rebelarse ante el sacrificio proyectado por el Padre, a liberarse del orden impuesto y crear un mundo nuevo de representación.

---





